



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Róża" Stefana Żeromskiego : kreowanie mitu

Author: Ewa Wąchocka

Citation style: Wąchocka Ewa. (2010). "Róża" Stefana Żeromskiego : kreowanie mitu. W: J. Jakóbczyk, K. Kralkowska-Gątkowska, M. Piekara (red.), "Alfabet Paszka : Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski" (S. 260-271). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Wąchocka

Róża Stefana Żeromskiego: kreowanie mitu

W kontrowersyjnie zwykle przyjmowanej twórczości dramatycznej Żeromskiego *Róża* obrosła gąszczem szczególnie zróżnicowanych opinii; przeszła chyba najbardziej znamienne koleje losu. Mocno krytykowana przez sporą część recenzentów po ukazaniu się drukiem w 1909 roku, przede wszystkim jako utwór polityczny, ale też z powodu dominacji tej politycznej perspektywy i uwikłania jej w aktualne spory — utwór niedoczytany¹. Po odzyskaniu niepodległości odkryta na nowo, zdobyła uznanie dzięki głośnej inscenizacji Leona Schillera z 1926 roku. Wówczas także ważną rolę w dyskusji zaczyna odgrywać świadomość głębokich powinowactw *Róży* z dramatem polskich romantyków. Schiller włącza utwór w wywiedzioną z Mickiewicza koncepcję teatru monumentalnego, której kontynuatorami byli dla niego Stanisław Wyspiański i Tadeusz Miciński. „*Róża* Żeromskiego — pisał w jednej ze swoich wypowiedzi programowych — ten obok *Kniazia Piatomkina* jedyny dramat dokumentalny z epoki rewolucji 1905 roku, bodajże świadomie zachowuje linię polskiej dramatyki monumentalnej”². „Poemat rangi

¹ E. Siemińska: *Dzieje recepcji „Róży” Stefana Żeromskiego*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. Seria I: Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 29. Łódź 1963; A. Mianowska: „*Róża*” Stefana Żeromskiego na scenach polskich. Kraków [1975].

² L. Schiller: *Teatr Ogromny*. W: Idem: *Droga przez teatr*. Oprac. J. Timoszewicz. Warszawa 1983, s. 345.

Dziadów i Nie-Boskiej komedii” — wyrokował wcześniej, z okazji Schillerowskiej premiery Karol Irzykowski, a dla Jana Lechonia dramat Żeromskiego to — również *Dziady* i *Nie-Boska*, ale także *Samuel Zborowski* i „cały Wyspiański” — „ostatnie słowo nowoczesności”³. Dramat o formie otwartej, jakim jest *Róża*, wydaje się bardziej nowoczesny i znaczący dla rozwoju teatru aniżeli ocierające się nieraz o schematy sztuki „dobrze zrobionej” późniejsze utwory sceniczne pisarza. Również w ocenie współczesnych interpretatorów.

Związki z dramaturgią romantyczną, obok problematyki politycznej i społecznej główny przedmiot zainteresowania *Różą*, rozpatruje się, przyjmując jako stosunkowo klarowne punkty odniesienia luźną kompozycję, transformacje pewnych wątków (więzienie, przesłuchanie, bal) czy — zagadnienie już bardziej złożone — pojęcie tragizmu. Zastanawiające, że skromniej przedstawia się w tej perspektywie interpretacyjnej sprawa Czarowica, konfrontowana z tradycją romantyzmu próba objaśnienia jego świata duchowego i postawy, choć postać to skądinąd nieobojętna w krytycznych sporach i bacznie sondowana. Jakkolwiek *Róża* reprezentuje model dramatu politycznego, a w związku z tym wprowadza jako bohatera zbiorowość, Czarowic jest tu osobą pierwszoplanową; za wyjątkiem *Prologu* występuje we wszystkich „sprawach” i „obrazach”. Nasuwa się więc pytanie, czy może w projekcie tej postaci nie kryją się znaki lub motywy istotne dla sposobu, w jaki Żeromski przejmuje dziedzictwo po poetach Wielkiej Emigracji.

Czarowic jest w prostej linii potomkiem bohatera romantycznego, zarówno ze względu na wymiar osobowości, jak i typowo polskie cechy tego wzorca: umiłowanie narodu i poświęcenie życia osobistego dla „sprawy”. Bohatera romantycznego, warto dodać, przemienionego już jednak w mit. W skojarzeniach, jakie przywołuje, jest cień Konrada i cień Kordiana, ale także — Konrada

³ K. Irzykowski: „*Róża*” Żeromskiego. (Z powodu bliskiego wystawienia w Teatrze im. Bogusławskiego). W: Idem: *Pisma teatralne*. T. 1: 1896—1926. Red. A. Lam. Kraków 1995, s. 469; J. Lechoń: *O żelazny repertuar Teatru Narodowego*. W: Idem: *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916—1962*. Zebrał i oprac. S. Kaszyński. Warszawa 1981, s. 71.

z *Wyzwolenia*. Zestawienie z bohaterem Wyspiańskiego wydaje się szczególnie istotne dla określenia sytuacji Czarowica jako postaci dramatycznej. *Wyzwolenie* od początku do końca rozgrywa się w teatrze, Konrad zaś przychodzi ze świata literatury. „Idę z daleka, nie wiem, z raj, czyli z piekła. / Błyskawic gradem / drży ziemia, z której pochodzę, / we krwi brodę, / nazywam się Konradem”⁴ — otwiera dramat słowami Gustawa z IV części *Dziadów*, by niemal w tej samej chwili utożsamić się z bohaterem części III. Swą literacką biografię później poszerzy jeszcze o los Orestesa, Prometeusza, Edypa. Czarowicowi brak tego rodzaju świadomości własnych literackich korzeni, świadomości swego metafikcyjnego statusu, nie osłabia to jednak znaków przynależności do tradycji romantycznej wpisanych w konstrukcję postaci, znaków odwołujących się do zbiorowej pamięci odbiorców i umożliwiających porozumienie. W tej zaś roli — strażnika pamięci i zarazem kodu wyrażającego ukryte tęsknoty i nadzieje, pomocnego w próbach zjednania radykalizującej się opinii publicznej — od lat siedemdziesiątych XIX wieku doniosłe znaczenie wśród polskiej inteligencji zyskuje właśnie język *Dziadów*, zastępując symbole i obrazy zaczerpnięte z *Pana Tadeusza*⁵. Mitu, który zostaje reaktywowany w świecie przedstawionym *Róży*, nie naruszają komentarze pochodzące z planu metaliterackiego. Nie są go w stanie podważyć ani oskarżenia Anzelma przeciwko poezji romantycznej, jej fałszowi i zwodniczej sile, bo przecież padają z ust zdrajcy, ani szyderstwa robotników podczas wiecu czy tym bardziej Naczelnika policji. Przeciwnie, wydaje się, jakby dramatyczne zderzenie porządku i sensów poezji z rzeczywistością dodatkowo umacniało mit, co szczególnie jaskrawo widać z perspektywy finału.

Mimetyczny, ale też swoiście tekstualny (literacki) sposób ujęcia postaci Czarowica daje się łatwo wiązać z kształtem przestrzeni dramatycznej. Żeromski rozbija formę tradycyjnej sceny pudełko-

⁴ S. Wyspiański: *Wyzwolenie*. W: Idem: *Dramaty wybrane*. T. 1. Kraków 1972, s. 326.

⁵ J. Axer: „*Okruchy „Dziadów” części III w warsztacie pisarskim Henryka Sienkiewicza*”. W: Idem: *Filolog w teatrze*. Warszawa 1991.

wej (podkreślając to jeszcze w podtytule: „dramat niesceniczny”!), choć nie unieważnia przecież — właściwego nie tylko tej scenie — iluzjonistycznego efektu, a nawet ze szczególną pieczołowitością efekt ten często stara się wydobyć. Potężne i malownicze obrazy natury (nadmorskie wybrzeże na Południu, Alpy szwajcarskie, wczesnojesienna burza w szkolnym ogrodzie), naturalistyczne sceny-dokumenty ruchu rewolucyjnego (wiec robotników w fabryce, przesłuchanie w biurze tajnej policji) czy charakterystyczne dla dramaturgii „ja” przestrzenie wewnętrzne — rozwiązania osadzone w ramach różnych poetyk — tworzą model teatru jako rozległej panoramy rzeczywistości, w którym przeglądają się jednostka, społeczeństwo, świat. Świadczą o wciąż jeszcze wówczas, na początku XX wieku, nienadwątłonej wierze w możliwości bezpośredniej i nieograniczonej reprezentacji, sankcjonowanej mocą teatralnych konwencji. Można w takim sposobie ukształtowania przestrzeni w *Róży* widzieć reminiscencje inscenizacji romantycznej, wyspecjalizowanej w częstych zmianach dekoracji, zdolnej również do wywoływania najbardziej wyszukanych efektów wizualnych i optycznych. Wystarczy choćby wskazać pełne dynamiki, ożywione impresyjną grą pejzaże czy wybuch spowodowany przez maszynę Dana. Można też, w dużo szerszym zresztą zakresie, odnajdywać podobieństwa do techniki filmowej — w rozbudowaniu i specyficznym prowadzeniu narracji, ciągłej zmianie planów (miejsc) akcji, stosowaniu zbliżeń itp.⁶.

Przestrzenią dramatyczną *Róży* jest świat: to, co przedstawione, rozrasta się tak bardzo, że uszczupla niejako, minimalizuje to, co współprzedstawione, narzucając jakiś ponadludzki sposób postrzegania. Jej wielkość i rozmach staje się miarą przeżyć i poczynąń bohatera. W tak zaprojektowanej przestrzeni działanie nie tylko wyrasta ponad zwykłą ludzką skalę, musi mieć również znamię realności. Zamknięty na teatralnej scenie Konrad z *Wyzwolenia*, pośród masek i kostiumów, działa słowem, jego narzędziem jest

⁶ E. Siemińska: *Hipoteza inspiracji filmowej w „Róży” Stefana Żeromskiego*. W: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*. Red. J. Trzynaśkowski. Wrocław 1965.

myśl. Działanie Czarowica, choć nieoddzielone od nasilonej (jak zwykle u Żeromskiego) aktywności dyskursywnej, ma charakter rzeczywisty (o tyle, o ile działanie w teatrze może być rzeczywiste), pociąga za sobą określone skutki. Nietrudno zauważyć, że Żeromski tak kształtuje osobowość i światoodczucie protagonisty (o wyraźnych rysach duchowości romantycznej) oraz relacje interpersonalne, aby wyeksponować wzniosłość, heroizm, determinację we wszystkim, co czyni on na płaszczyźnie politycznej i społecznej, a co przypieczętuje ostatecznie ofiarą życia. Co więcej, tej aksjologicznej transfiguracji akcji współczesnej służy aktualizacja dawnych gatunków dramatycznych — dramatu stacyjnego (który przywrócili dwudziestowiecznemu teatrowi Strindberg i niemieccy ekspresjoniści), ukazującego wędrowkę bohatera przez świat w celu odnalezienia bądź potwierdzenia wartości, w tym wypadku urzeczywistnienia idei niepodległościowej, oraz — zestrojonego z tą formą — dramatu misteryjnego⁷.

Nie mniej znaczące są decyzje autorskie odnoszące się do tego, co nazwać by można antropologią i psychologią Żeromskiego, zwłaszcza że przemycą tu pisarz swoje charakterystyczne klisze myślowe (czy raczej, jak należałoby powiedzieć: emocjonalne) oraz ujęcia⁸. Zasadniczą rolę odgrywa monolityczne wyobrażenie postaci Czarowica, który pojawia się jako figura „gotowa” w *Sprawie Pierwszej* (dyskusja z Zagozdą w więzieniu), i w toku przebiegu akcji nie podlega właściwie żadnej ewolucji. Nie wyklucza to dostrzegalnych jednocześnie niespójności jego myśli, które — paradok-

⁷ Schemat dramatu misteryjnego oraz typowe dla niego elementy topografii, wpisane w konstrukcję *Róży*, szczegółowo analizuje E. Kalembe-Kasprzak w książce *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przelęckiego*. Poznań 2000 (rozdział *Teatr „Róży”*). Zob. także M.B. Stykowa: „*Róża*” Stefana Żeromskiego jako dramat ekspresjonistyczny. W: *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1987; A.Z. Makowiecki: *Stefana Żeromskiego nieodwzajemniona miłość do teatru*. W: *Trzy pokolenia. Pamięci Profesor Janiny Kulczyckiej-Saloni*. Warszawa 1998.

⁸ Zwracali już na to uwagę pierwsi krytycy *Róży*. Zob. S. Brzozowski: *Dusza orężna. Józef Katerla: „Róża” — dramat niesceniczny*. W: Idem: *Współczesna powieść i krytyka*. Red. M. Sroka. Kraków—Wrocław 1984; S. Brzozowski: *Skarga to straszna. (Rzecz o „Róży” Józefa Katerli)*. W: *Współczesna powieść i krytyka...*

salnie — zdają się czymś, co nie tylko nie ogranicza działania, ale je intensyfikuje. Stałość i niezłomność w dążeniu do ucieleśnienia wyznawanych ideałów przedstawiają się w tym mocniejszym świetle — i tym większej muszą nabrać wartości — im większy obszar dookolnej nędzy (zdrady, działanie prowokatorów, marazm i obojętność polskiej inteligencji w scenie balu). Pomimo więc chłodnej, realistycznej oceny polskiego społeczeństwa, jego szans na rychłą i głęboką przemianę, Czarowic — namaszczony w więzieniu przez zjawę Władysława Warneńczyka do spełnienia historycznego dzieła — do końca pozostanie wierny sprawie. W tym, nie ma wątpliwości, zawiera się ideowe i etyczne przesłanie dramatu. Podobnie jak Mickiewiczowski Konrad, może Czarowic utożsamić się z narodem: „Ja, bracie, idę za natchnieniem. We mnie ojczyzna moja płonie”, „Ja to jestem: tamte, polskie, wyboiste drogi [...] Polska, zastój, nędza i ja — to jedno”⁹. Ale z kolei jak Konrad Wyspiańskiego, który nie krył odrazy do społeczeństwa „drobnoustrojów”, „ciem”, tego ciała, „które płodzi i rozwija się, i gnije”¹⁰, również wydaje się sobie obcy pośród „plemienia bez honoru, bez woli, które się samo jadę własnej niemocy zatruwa”¹¹.

Antynomia prometejskiej miłości i gorzkiego krytycyzmu, samo poświęcenia i buntu, wyzwala, jako dziejową konieczność, imperatyw zasadniczej przemiany i przebudowy zbiorowej świadomości Polaków. Popycha, z jednej strony, do budzenia poczucia narodowej wspólnoty wśród zrewoltowanych robotników (Obraz Pierwszy): „I wy musicie podjąć walkę ze sobą. Tak tylko we wszystkich nas może zstąpić polska ojczyzna. Tak ozdrowieje ciało polskie”¹². Z drugiej — do ożywiania czy demitologizacji świadomości społecznej, którą pogłębić mogłaby wiedza o nurtujących społeczeństwo napięciach i konfliktach. Podczas odczytu w wiejskiej szopie, ilustrowanego pokazem patriotycznych obrazów Grottgera, Czarowic z pomocą Bożyszczka przypomina niespodzianie inne obrazy

⁹ S. Żeromski: *Róża. Dramat niesceniczny*. W: Idem: *Dzieła*. Red. S. Pigoń. *Dramaty*. T. 1. Warszawa 1956, s. 174, 49.

¹⁰ S. Wyspiański: *Wyzwolenie...*, s. 423.

¹¹ S. Żeromski: *Róża...*, s. 147.

¹² *Ibidem*, s. 81—82.

— krwawych porachunków między chłopami i powstańcami 1863 roku. A w czasie balu rozbawionemu towarzystwu przedstawi — szyderczo wystylizowanego za Wyspiańskim — „warszawskiego chochoła”, kukłę powieszonoego spiskowca. Zarazem dla Czarowica, jak dla samego Żeromskiego, przebudowa świadomości i odnowa moralna to warunek nieodzowny odzyskania niepodległości. „Niewola leży w nas samych. Niewola leży w ruchu ręki twojej, kiedyś obraz niemiły odepchnął...” — odpowie na solidarystyczne nauki prelegenta w trakcie odczytu. W wystąpieniu na wiecu robotników jeszcze dobitniej: „nie można wygrać wojny z wrogiem zewnętrznym, jeśli się wprzód nie zespolić, nie opasać znakiem powszechnej szlachetności”¹³.

Co znamienne jednak, Żeromski pokazuje Czarowica-aktywistę, niosącego swój święty bunt, ale, jak dowodnie to widać, jego działania nie przynoszą wymiernych, sygnalizowanych w planie zdarzeń dramatycznych, zmian. Pozostaje on w — historycznie uwarunkowanej, to prawda — opozycji do zbiorowości, wśród których działa, a więc w sytuacji nierokującej szans na nawiązanie dialogu z robotnikami, chłopstwem, inteligencją. Do robotników nie przemawiają ani patriotyczne wezwania, ani moralistyczne nauki, toteż w końcu go wyrzucą. Maskaradową aluzją — cytatem z rzeczywistości — ściągnie na siebie tylko oburzenie zgromadzonego na balu mieszczaństwa i inteligencji. Jest w tym wyobcowaniu niewątpliwie mocny ślad — mającej bogate tradycje w literaturze polskiej — kreacji samotnego rewolucjonisty, ale jest również właśnie element celowej monumentalizacji postaci głównego bohatera *Róży*, ton patosu, który może (choć nie musi) uprawomocniać wyjątkowa konsekwencja jego postawy. Nic więc dziwnego, że tym, co będzie mieć rzeczywisty, społeczny pożytek okazują się nie tyle podsycane romantyczno-rewolucyjną ideologią akcje Czarowica (choć nigdzie nie zostanie zakwestionowana ich wartość i znaczenie dla przyszłości), ile pozytywistyczne prace organiczne, których jednym z przykładów jest założona przez niego szkoła. Prace także podejmowane przecież w nadziei na odzyskanie niepodległości.

¹³ Ibidem, s. 91, 82.

Antynomia idei prometejskiej (miłości, obowiązku, działania) i krytycznego myślenia o polskim społeczeństwie nie obiektywizuje się jako konflikt dramatyczny formowany przez odpowiedni rozwój wydarzeń, lecz wyłania się w obrazach. Głębokie poczucie tragizmu sytuacji Polski, jakie jest udziałem Czarowica, nie wiąże się z możliwością czynnego udziału w takiej akcji, która byłaby faktycznie reprezentacją konfliktu, a nie — nade wszystko — zderzeniem racji i poglądów. Ważny, bodaj czy nie kluczowy dla zagadnienia tragizmu fragment — rozmowa w więzieniu z prowokatorem Anzelmem — przedstawiony jest jako projekcja „teatru wewnętrznego”: sen czy też wspomnienie. To tragiczne widzenie, przypisane centralnej postaci, znajduje natomiast swego rodzaju paralelę na wyższej płaszczyźnie, potężniejsze w planie metafizycznym — w manichejskiej i wyjątkowo ponurej rozgrywce między Bożyszczem i Anzelmem. W walce między bezgraniczną wiarą w naród (i jego gloryfikacją) i filozofią nihilizmu, niczym w moralitecie — między siłami dobra i siłami zła. Jako przeciwstawienie języka mocy, w którym dźwięczy fraza Wielkiej Improwizacji: „Nocy piękna! Owiń ramiona moje płaszczem wieszczym. [...] Wyciągam ramię. Nastrajam lirę — ja, odmieniający rzeczywistość, ja, który z miejsca popycham wstydlive sprawy, który powiększam rozmiary wszechświata”, i języka negacji: „Nie ma w pleminiu polskim ducha”¹⁴. W takiej polaryzacji akcentów Roman Zimand dostrzega zasadniczą figurę Polski Żeromskiego, a dokładniej: „klasyczny polski wariant tragicznej wizji świata, wizji egzystującej między infernalnym **teraz** i nieosiągalną **wiecznością**, to znaczy Polską”¹⁵.

Redukcja tradycyjnego konfliktu dramatycznego, ujmowanego w kategoriach doświadczenia jednostki, nie jest z pewnością bez znaczenia dla skonstruowanej w *Róży* biografii Czarowica, postaci, jak by nie patrzeć, emblematycznej. Antynomię, o której mowa, jako doświadczenie określające indywidualny los pokazuje najle-

¹⁴ Ibidem, s. 29, 25.

¹⁵ R. Zimand: „*Róża*” — *próba lektury*. W: Idem: *Szkice*. Warszawa 1965, s. 20.

piej (i na dobrą sprawę jedynie) scena u wybrzeża morza południowych w Sprawie Czwartej. Nawet jeśli estetyka tej sceny wydać się dziś musi cokolwiek manieryczna. Rozbudowany narracyjny opis przedstawia arkadyjską scenerię, widomy znak urody świata — i z tym baśniowym krajobrazem łączy Żeromski akt samopoznania Czarowica, który oto zrozumiał „w nieomylnym przejrzeniu, że stojąc na wysokości wolnego polskiego ducha nie jest i nie będzie nigdy złączony ani z tymi zbiorowiskami ludzi, ani z żadną na tej ziemi jednostką”¹⁶. Podobne świadectwo korespondencji przeżyć człowieka z naturą przynosi nieco później opis wieczornego koncertu w szkole, w Sprawie Szóstej, tym razem jednak jako wyraz akceptacji praw życia. Jeśli odautorską impresję poprzedzającą scenę nad morzem odczytać jako zapis duchowego przesilenia, „podróży do wnętrza”, to nietrudno dostrzec tu pewien eskapizm, chęć oderwania się od rzeczywistości, pragnienie ucieczki ze świata, w którym Czarowic się urodził, i zakwestionowanie reguł, które tym światem rządzą. W ten sposób, rzec by można, przekłada się stale widoczny w twórczości Żeromskiego, ale również u Wyspiańskiego, rozdźwięk między postawą estety i postawą „pisarza zaangażowanego w sprawy polityczne i społeczne swego narodu”¹⁷. Literacką reprezentację „drogi do wnętrza” stanowi (w obu przywołanych scenach) pewien typ relacji podmiotu ze światem zewnętrznym, takie jej ujęcie, dzięki któremu elementy natury, obserwowane, a zwłaszcza współodczuwane przez podmiot, stają się niejako z nim tożsame.

Ale siłą napędową, medium samopoznania, w sensie dramaturgicznym, będzie Bożyszczę — to za jego sprawą postać Czarowica zatracą nieco swój „spiżowy” charakter. Bożyszczę uosabia walkę bohatera z własną myślą, artykułuje stłumione pragnienia i rozterki, wydobywa drugie, bardziej uwewnętrznione i samostne „ja”, pokazując, jak osiąść „wieczną siłę życia” i wskrzesić swoją najgłębszą, indywidualną wartość, kusi wizją odzyskania

¹⁶ S. Żeromski: *Róża...*, s. 148.

¹⁷ M. Podraza-Kwiatkowska: *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985, s. 216.

Krystyny, słowem — jest sobowtorem Czarowica. Jego znaczenie w odsłanianiu dramatu świadomości, z czytelnymi nawiązaniem do ekspresjonistycznej techniki dramatu subiektywnego, wydaje się bezsporne. Tyle że Bożyszcze to kreacja wielofunkcyjna, występuje też w roli sobowtóra Dana (a wcześniej — antagonisty Anzelma), kiedy staje się rzecznikiem jego desperackich dążeń i tym samym pomaga mu przewyciężyć wątpliwości co do użycia nowej broni. Bożyszcze zatem ułatwia wprawdzie Czarowicowi identyfikację własnego „ja”, lecz wbrew tej samowiedzy — albo może właśnie dlatego — ów niepokojący inny „ja”, który jawi się jako przeszkoda w działaniu — winien zostać pokonany. Nie przypadkiem scena kończy się prawdziwą walką wręcz obu rozmówców.

Monolityczna konstrukcja postaci Czarowica bliska jest założeniom i regułom mitu. Nie dlatego tylko, że wskazuje na związek z określoną postacią mityczną, Prometeuszem, czemu wnikliwie przyjrzała się Elżbieta Kalembe-Kasprzak¹⁸, lecz ze względu na zależność od pewnych skodyfikowanych struktur i wzorców, do których się dopasowuje. Również spotkanie z sobowtorem wpisuje się w ów mityczny scenariusz, oznacza chwilę słabości i pokusy, które dzięki naturalnym przymiotom, sile oraz jasno wytkniętemu celowi udaje się bohaterowi ostatecznie przełamać. Jak tyle innych męskich postaci Żeromskiego, wyciosanych ze szlachetnego kruszcu, a przy tym owładniętych ideą, Czarowic podąża własną, wyraźnie wytyczoną drogą. Jest jeszcze coś, co podkreśla tę silną, na poły mityczną strukturę — osobność. Widoczna, jak wspomniałam, tyleż w zderzeniu z grupami społecznymi, wśród których rozpowszechnia on narodowe i/lub rewolucyjne hasła, co w relacjach międzyludzkich. Jak nieraz w świecie Żeromskiego, eksponuje tę modelową cechę miłość do kobiety, w tym wypadku szczególnie sprzyjająca indywidualistycznym tendencjom, skoro Krystyna tak bezwzględnie deklaruje swą niezależność i w efekcie, za obopólną zgodą, dochodzi do rozstania. Co ciekawe, Krystyna zresztą wtedy, w 1909 roku, zdecydowanie odbiega od typowych

¹⁸ E. Kalembe-Kasprzak: *Prometeusz z przepiórką...*

kobiecych bohaterek pisarza — Joasi z *Ludzi bezdomnych* czy Salomei z *Wiernej rzeki*.

Ale odrębność zaznacza się przede wszystkim w tym, co określa publiczną sferę życia Czarowica. Ze współwzięciem Zagorza spiera się o prymat walki narodowowyzwoleńczej nad ruchem rewolucyjnym i o kształt przyszłej Polski; z Benedyktem, swoim bratem, o potrzebę czynu zbrojnego, który — jako zwolennik dążeń niepodległościowych — stawia przed pozytywistycznym programem reform gospodarczych. Dopiero z Danem połączy go, pod sam koniec, prawdziwie wspólne działanie, skonsolidowane prometejską ideą, choć ogień może się tu jawić jako dobro wysoce dwuznaczne. Działanie wszakże, czego nie sposób przeoczyć, o ewidentnych (naówczas!) znamionach licencji literackiej, przyszłościowej wizji: wynalazek broni „masowego rażenia” i możliwość jej użycia przeciwko Rosjanom. Śledząc kolejne epizody, trudno też oprzeć się wrażeniu, że akcentowanie osobności Czarowica w świecie przedstawionym dramatu, światopoglądowej i egzystencjalnej, przygotowuje niejako finałowy moment śmierci, przyczyniając się w sporej mierze do heroizacji tego aktu.

Śmierć bohatera bywa często jednym z kluczowych elementów mitu (tak jak i legendy), a jej okoliczności są niezwykle istotnym czynnikiem mitotwórczego przekazu. Śmierć bohatera Róży, ukazana przy tym z naturalistyczną dosłownością, spełnia te warunki idealnie, spełnia je wręcz z nawiązką. I to właśnie w tym momencie tak śmierć, jak dzieło nabierają sensu ponadindywidualnego. Żeromski nadzwyczaj dba o wyrazistość tego aktu ofiary i o narzucenie emocjonalnej reakcji odbiorcy, spinając jak kłamrą początek dramatu z *Epilogiem* na puławskiej szosie. Czarowic pomnaża długi rejestr bojowników, których imiona — niczym w obrzędzie dziadów — przywołane zostały przez Bożyszcze i Anzelma w *Prologu*. Jego los łączy się w metaforyczny obraz z losem Osta, robotnika zakatowanego w biurze tajnej policji. A koło ofiary pokoleń spleta symbol róży, z właściwą muzycznej strukturze ronda gradacją jego kolejnych odmian: słownej metafory, zwiniętej w chustkę plamy krwi i na koniec kwiatu. Symbolika ta nie przydaje raczej nowych znaczeń rozwijanej w dramacie idei mesjańskiej, jest za to dowo-

dem jej silnej waloryzacji i jako taka uświęca wizję Polski w bliżej nieokreślonej przyszłości. Zastrzeżenia może budzić wymowa polityczna, niejednokrotnie i krytycznie dyskutowana, którą takie rozwiązanie dramatu (śmierć) ma sugestywnie uwierzytelniać¹⁹. Jeszcze więcej wątpliwości nasuwała sztuczność końcowego zabiegu, polegającego na rozgromieniu wrogich wojsk przez zastosowanie nieznanej broni. Trudniej kwestionować poetycką siłę finału. Jak gdyby Żeromski-ideolog ustąpił pierwszeństwa artyście. Bez względu na taką lub inną ocenę, nie sposób bowiem zaprzeczyć, że przywracając w *Róży* postać bohatera romantycznego, a właściwie jego mit, nie tylko mit ów podtrzymał, ale przekuł w brąz i uwznioślił.

¹⁹ Pisał na ten temat już Brzozowski, podając zwłaszcza w wątpliwość „cud” spowodowany przez maszynę (wynałazek) Dana (*Skarga to straszna...*). Szerzej o politycznych zagadnieniach *Róży* zob. H. Markiewicz: *Stefan Żeromski wobec rewolucji 1905 roku*. W: Idem: *Prus i Żeromski*. Warszawa 1964; R. Zimand: „*Róża*”...; A. Zdanowicz: *Nowe spojrzenie na kulturę w „Róży” Stefana Żeromskiego*. W: *Klucze do Żeromskiego*. Red. K. Stępnik. Lublin 2003.